

DE LA TÊTE AUX PIEDS - n° 14 - Solstice d'hiver 2004

Le magazine en ligne des Ateliers du Rythme

Editeur responsable : A. Massart - Concept et mise en page : A. Koustoulidis et D. Parfait - © 2004 - Avogadro

Edito

Réflexions mesurées

Scanné pour vous

Et le faire, c'est mieux ...

EDITO



Dans de nombreuses traditions, le solstice d'hiver - qui est au plus profond de la nuit astronomique - est un moment privilégié de retraite, de méditation ; un moment où l'individu se tourne au dedans pour rejoindre ses racines, ses fondements, ses origines et ainsi se préparer à accompagner le rythme de la renaissance prochaine de la nature.

Ce repli sur soi, cette quête intérieure est, pour la plupart d'entre nous, synonyme de silence et d'immobilité. On entend mal l'exubérance des percussions accompagner cet épisode intime de retrouvailles avec le Soi. Le rythme nous apparaît bien plus comme une exaltation du mouvement, une joie du corps, une glorification des sens et des instincts. Et pourtant...

Ceux qui, comme moi, ont eu la chance d'assister au concert qu'a donné **Madjid Khaladj** à l'Espace Senghor le 11 décembre 2004 ont redécouvert une dimension du rythme souvent oubliée. Ce maître des percussions iraniennes a emmené l'auditoire dans un voyage secret et pourtant familier. Au travers des subtilités de ses doigtés et de la profondeur de sa démarche, il a conduit le public vers ce lieu de contemplation où le silence entre les frappes importe autant, voire plus, que les frappes elles-mêmes – ce lieu archaïque que l'on ne peut atteindre, mais seulement observer du pourtour, ce vide fécond, somme toute, d'où émane toute création.

C'est un honneur pour les Ateliers du Rythme que d'avoir pu rencontrer cet homme et publier dans ce numéro une interview exclusive in extenso. Puisse celle-ci aider le lecteur à soulever un tout petit coin du voile et à entrevoir, ne fût-ce que fugitivement, un petit fragment du mystère du Rythme.

Car le rythme foisonne de questions non résolues. Comment expliquer, par exemple, les curieux enchevêtrements rythmiques que l'on rencontre dans le rébêtiko grec ? D'où vient ce rythme singulier ? C'est ce que nous explique **Alexis Koustoulidis**, qui, fort de sa double identité culturelle, nous traduit, par une analyse pertinente de cette musique, les manières de faire des musiciens qui la pratiquent.

Mais, comme vous le savez, « Le dire, c'est bien... » N'oublions cependant pas que pour faire passer toutes ces choses par la musique, il faut encore être capable de les produire. Une difficulté courante reste la gestion du triolet. Je suggère, dans notre rubrique « Restons en phase », un chemin d'apprentissage de celui-ci qui consiste à retourner le problème. Toute réaction vis-à-vis de cette proposition ne manquera pas de déboucher sur une discussion en profondeur dont nous devrions tous bénéficier.

Et, traditionnellement, ceux qui veulent pousser toujours plus loin les limites de leurs compétences, se repaîtront du défi de ce trimestre, dont la recette est bien plus facile à écrire qu'à réaliser. Car, comme chacun sait, ce n'est pas avec un Bic que l'on fait la cuisine ou, pour le dire comme les Anglais : « The proof of the pudding is in the eating ».

Bonne année à tous !

A.M.



RÉFLEXIONS MESURÉES

Entretien avec Madjid Khaladj



Né en Iran, à Ghazwin, Madjid Khaladj commença l'étude du tombak dès l'âge de sept ans. Musicien traditionnel autant que pédagogue accompli, il est aujourd'hui reconnu comme l'un des maîtres incontestés des percussions persanes. Sa discographie comprend cinq disques en solo, auxquels s'ajoutent de nombreuses collaborations, tant avec des musiciens iraniens qu'avec des représentants d'autres cultures. Fondateur de l'École de Tombak à Paris, ville où il réside actuellement, Madjid Khaladj se produit en concert dans le monde entier. C'est à l'occasion de sa prestation du 11 décembre 2004 à l'Espace Senghor à Bruxelles que les Ateliers du Rythme ont eu la chance de le rencontrer.



Madjid Khaladj, vous vous situez dans la lignée du célèbre maître Hossein Tehrani, car vous avez, il me semble, étudié avec deux de ses disciples. Comment se déroule l'apprentissage des percussions dans la tradition iranienne ?

La transmission se fait principalement oralement, comme dans la plupart des pays d'Orient. C'est ce qu'on appelle en persan « de poitrine à poitrine ». On va chez un maître et puis l'enseignement se fait tout à fait naturellement, mais commence directement par le répertoire. On n'a donc pas de gamme, pas de préparation. C'est comme si, par exemple, on voulait parler d'un poème à quelqu'un. On commence tout de suite par lire le poème, puis, petit à petit, on l'explique et ensuite on entre dans le sens de la poésie. C'est l'ambiance globale du cours, la présence du maître et tout ce qui participe de manière un peu intuitive à l'apprentissage qui nous fait entrer dans l'esprit de la musique. On ne commence pas par la grammaire ! Que se soit pour le répertoire rythmique ou le répertoire mélodique - le *radif* - on commence *directement* par le répertoire, c'est-à-dire tout ce qui a été transmis, joué, élaboré par les grands maîtres du passé.

Quelle est la place du rythme dans ce répertoire ? Existe-t-il un « radif rythmique » ?

Il n'y a pas de « *radif* rythmique ». Vous savez, *radif* veut dire « ordre ». Il existait autrefois différents répertoires mélodiques. Vers la fin du XIX^e siècle, un grand maître a mis de l'ordre dans tout ça. Il a pris tout ce répertoire qu'il a appelé le *radif*, et il a regroupé certaines parties, enlevé d'autres, pour en arriver à ce qui est maintenant notre répertoire de base. Pour les instruments de percussion et surtout pour le *tombak*, il existe un tel répertoire, mais on n'en a pas encore fait le *radif*.

Donc, il pourrait y en avoir un si quelqu'un s'en occupait.

Exactement. Je travaille d'ailleurs en partie là-dessus. On a, par exemple, des rythmes qui sont issus des traditions populaires, des rythmes qui viennent des danses, ou des rythmes qui sont liés à cette pratique traditionnelle de la gymnastique : le *zur khaneh*. Et énormément de rythmes qui sont en rapport avec la poésie, bien entendu, parce que notre musique est très très liée à la poésie. On a également, dans le répertoire, des pièces définies, comme les pièces de Maître Tehrani que j'ai enregistrées il y a quelques années¹. Si un jour, on met de l'ordre dans tout ça, eh bien on aura un *radif* pour les instruments à percussion.

¹ Anthologie des rythmes iraniens. Volume 1. Le répertoire de base de Maître Tehrani. (Buda Records, 1974712)



Il semble que Maître Tehrani ait redonné aux percussions leurs lettres de noblesse. Il a été chercher les rythmes dans la rue pour ensuite les retravailler et, en quelque sorte, les repopulariser.

Tout à fait. Non seulement, il a bénéficié de l'héritage du passé par le biais des maîtres avec qui il a travaillé le *tombak*, mais, comme il chantait et jouait lui-même du *santur*, il connaissait aussi bien le répertoire mélodique. En plus de cela, il a, en effet, beaucoup emprunté au *zur khaneh*, mais il en a rendu les pièces plus classiques. Le jeu de ce gros tambour du *zur khaneh*, par exemple, est – un peu comme un *djembé* – assez physique. On retrouve parfois dans des pièces en 6/8 de Tehrani des passages qui correspondent parfaitement à ce qui est joué dans cette cérémonie de gymnastique. Mais, bien entendu, il y a rajouté des ornements, il les a adoucis, il les a rendus plus classiques et savants.



Cela dit, les pièces de Maître Tehrani sont des pièces cent pour cent improvisées. Ce sont des pièces qu'il a jouées et qu'on a un peu arrangées après – en sa présence – pour leur donner une certaine logique. Mais, la logique interne de ces pièces demeure l'improvisation, parce qu'il peut tout à coup passer d'une phrase très simple à une phrase très compliquée. Elles n'ont donc pas été pensées de manière académique, sur un développement palier par palier... Et c'est ça qui est très intéressant – un peu comme les mélodies du *radif*.

Qu'est-ce qui a fait que la contribution d'Hossein Tehrani a, tout à coup, fait passer les percussions à l'avant-plan, alors que, dans la tradition persane, elles semblent n'avoir joué qu'un rôle secondaire ?

Les percussions étaient à l'avant-plan il y a cinq à six siècles. Il existe des documents très élaborés sur les cycles rythmiques. On sait qu'autrefois, dans les cours des rois, il y avait carrément de très grands ensembles de percussions. On peut dénombrer aux alentours de quatre-vingts instruments à percussion dans la tradition persane ancienne. Les noms, on les a. On sait à quoi ils correspondaient. Aujourd'hui cependant, on n'a qu'un seul instrument pour la musique savante : le *tombak* ; et puis quelques instruments comme le *dayereh* qui provient du Kho-



râsân, du nord de l'Iran, ou le *daff* qui est propre aux confréries du Kurdistan iranien – surtout les anneaux qui se trouvent à l'intérieur. Il y a une dizaine d'années, les cymbalettes de doigts ne se jouaient pratiquement plus. Je les avais vues à Ispahân, sur des miniatures, aux doigts des danseuses.

Je me suis demandé ce qui s'était passé - pourquoi on ne les utilisait plus ? J'ai alors décidé de les réintroduire : j'ai ré-adopté tout le répertoire rythmique en retrouvant un peu les techniques, presque imaginées, mais, en même temps, évidentes. Depuis, pas mal de gens essayent de jouer de cet instrument, parce que cette dimension « métaux » manquait énormément dans nos percussions.

Quand avez-vous commencé à vous produire en solo ?

J'ai commencé mes concerts en solo avec plusieurs instruments il y a maintenant six à sept ans. Autrefois, d'ailleurs, on jouait d'un seul instrument. Même aujourd'hui, la plupart des percussionnistes iraniens ne pratiquent qu'un seul instrument. Mais, comme chez ma grand-mère, on jouait du *daff*, je connaissais cet instrument dès l'enfance (je l'ai, bien entendu, redéveloppé après). J'ai introduit le *dayereh* et les cymbalettes de doigts, puis j'ai fait tout un travail à partir du texte – parce qu'on dit toujours qu'il y a un lien étroit entre la musique et la poésie, mais on

n'en voit jamais l'application, on ne sait pas comment il se fait puisque le *radif* est déjà déterminé. S'agissait-il de mettre un poème sur les mélodies du *radif*? C'était assez ambigu. J'ai entrepris un travail de recherche, mais, finalement, par un cheminement intérieur, je me suis rapproché de plus en plus du sens des poèmes, de la prose, et, tout d'un coup, j'ai ressenti qu'il y avait lieu de faire partager ça avec un public, et ce travail s'est imposé.

Car, pour moi, le travail d'ensemble, le travail de groupe se rapproche plutôt des tableaux figuratifs. En revanche, le travail de la percussion en solo, ce cheminement intérieur est, pour moi, de l'abstraction pure. C'est la grande satisfaction que je retire de cette démarche qui fait que mon chemin glisse un peu vers ce travail en solo.

Pourtant, vous devez être fort sollicité ?

Vous savez, les musiciens me connaissent bien. Ils seraient ravis de faire une tournée avec moi en Europe. Et les organisateurs, eux aussi, seraient ravis, parce que, comme vous le savez, maintenant c'est le spectacle qui l'emporte. Mais, j'ai fait ce choix, crucial et assez difficile, de travailler dans la pureté. Je travaille sur une ligne. C'est comme de la calligraphie. J'ai fait ce choix. J'en subirai les conséquences (*rires*)... Mais, c'est mon chemin. Je



ressentais ce travail en solo, quelque part, comme une responsabilité professionnelle. Je voulais montrer qu'un instrument ne veut rien dire. Derrière chaque instrument, il y a un homme. Et donc, on peut partir d'instruments très très simples – comme les cymbalettes de doigts, qui ne sont rien du tout – et recréer un univers. Ce sont des intermédiaires ; ce sont des excuses, les instruments (*rires*). Mais j'ai aussi fait ce choix par amour de ce cheminement intérieur, parce que c'est vraiment comme une méditation, pour moi, de jouer. Ensuite, si ce travail a un reflet et qu'avec un public, on arrive à partager ce moment ensemble et entrer en communion ensemble, eh bien c'est tant mieux ! Et la musique est là pour ça. La musique doit transcender. À partir du moment où vous ressentez ça, où vous vivez ça pleinement sur scène, après, le travail d'ensemble – qui consiste à prendre une pièce et à la refaire sur un rythme bien déterminé – en devient presque agaçant pour moi. En sachant que je ne nie pas tout ce travail magnifique d'accompagnement des instruments mélodiques par les percussions. Ça existe depuis la nuit des temps et c'est merveilleux. Je l'apprécie et j'ai du respect pour les gens qui font ça. Mais, mon chemin s'est orienté autrement.

Si on compare à présent le rôle des instruments indiens comme les tablas ou le mridangam – qui, eux-aussi, sont

des instruments arrivés à l'avant-plan au XX^e siècle – à celui que vous assignez au tombak, on s'aperçoit que le travail des percussions indiennes relève davantage d'une pensée « arithmétique », pour ainsi dire, alors que votre utilisation du tombak est d'un autre ordre : vous lui donnez une dimension poétique.

Oui. L'origine de ce problème est la suivante : autrefois cette dimension poétique existait dans la musique indienne. Mais ils ont tellement développé les cycles que, petit à petit, le lien avec l'origine des cycles – c'est-à-dire la parole, la poésie, la prose – s'est perdu. Les cycles sont devenus tellement compliqués et tellement magnifiques et élaborés qu'ils prennent toute l'attention des musiciens. Imaginez la pièce que j'ai développée hier soir² à partir de la prose.

Elle fait 84 temps. Si on écrit une composition là-dessus, on peut faire abstraction de la prose de départ. C'est intéressant parce qu'on peut recréer des répertoires extraordinaires et extrêmement riches, mais, en même temps, avec le temps, on risque de perdre le lien avec le sens de la poésie. Donc, si je choisis un poème épique, mon sentiment en le jouant sera différent de si je choisis un poème mystique. Bien sûr, je suis aussi passé par ce travail sur

² à l'occasion du concert



les cycles ; vous savez, dans la musique persane on a des rythmes très déterminés, à l'image de ceux du répertoire de Maître Tehrani, qui ont été assez simplifiés par l'arrivée de l'occidentalisation. Ce que je fais, c'est un peu une reprise de ce travail sur les cycles à partir des poèmes, et cela s'avère être une période très intéressante parce que je suis en partie dans la poésie. Là, ce lien n'est pas perdu.

Si je vous comprends bien, c'est un peu comme si vous étiez à la recherche d'un terrain commun entre les percussions et la poésie pour retrouver le lieu à partir duquel elles ont divergé.

Pour moi, il s'agit d'abord de chercher un poème qui me touche, une prose avec laquelle je peux établir une relation intérieure. Après, je travaille selon ce système ancien « *atanin* », qui permet de déterminer le rythme musical d'un poème : on sépare les syllabes de chaque mot et on leur attribue des valeurs musicales – syllabe courte, syllabe longue, par exemple.

S'agit-il du système connu des « ta tan » ?

Les *ta tan* découlent de ce système. Ici, on décortique le poème, on découpe chaque mot en syllabes pour en arriver aux entités « ta » (syllabe courte) et « tan » (syllabe



longue), qui sont les deux exemples les plus classiques. Après, on peut très bien leur attribuer arbitrairement des valeurs musicales : on peut dire que *ta* équivaut à une croche et que *tan* équivaut à une noire. Quand on dit « ta tan », on a un 3/8. Avec ce système, on arrive à déterminer le rythme musical d'un poème. Une fois que cette structure est établie, on entend la poésie dans le rythme qu'on exécute. Et là, après, on revient sur le sens de la poésie pour faire un travail d'improvisation. Maintenant, on peut faire éclater le cycle tout en le respectant, voyager ailleurs en s'attachant au sens, à tout ce qu'on possède : les moyens techniques, les timbres... tout ce qui permet de créer un univers nouveau. Et, à la fin, on est dans l'instrumental.

Qu'entendez-vous précisément par « faire éclater le cycle tout en le respectant » ?

C'est une manière de parler. En fait, c'est l'improvisation. Je peux, par exemple, travailler comme ceci : Si je dis « tan ta ta tan », je peux très bien le remplacer par « ta ta ta ta tan ». Ils ont la même valeur. L'improvisation offre des



glorification du Divin, mais, en même temps, cela parle du souffle. Il dit qu'à chaque inspir, une partie de l'univers entre en moi, et à chaque expir, une partie, une expression de moi traverse mon corps et je la rends à l'univers. Et ce va-et-vient est quelque chose d'extraordinaire – surtout le souffle ! Parce que nous, on part du principe que le souffle est donné. Au moment où l'enfant naît, les poumons se mettent tout à coup à fonctionner. On dit que le souffle est « donné ». Donc, le sens du texte m'a beaucoup inspiré, et toute l'improvisation, le choix des timbres, les coupures, les décalages..., tout est basé sur ce que je ressens sur le moment. Là, j'ai fait une dizaine de concerts depuis deux, trois mois ; à chaque fois c'était différent. Cela dépend de la présence du public, de l'énergie qui tourne dans la salle... L'ambiance participe énormément au développement de la musique. C'est très déterminé et très libre, à la fois. Je peux très bien passer trois, quatre minutes sur une petite partie de ce cycle, et puis, après, passer à autre chose, ou tout d'un coup reprendre le cycle entièrement et revenir..., mais à chaque fois en rapport avec le sens de la prose.

C'est un travail vraiment intéressant ! Pas un travail avare, pas un concert où les pièces sont, comme ça, « jetées » – comme dans le cinéma américain où tout est tellement

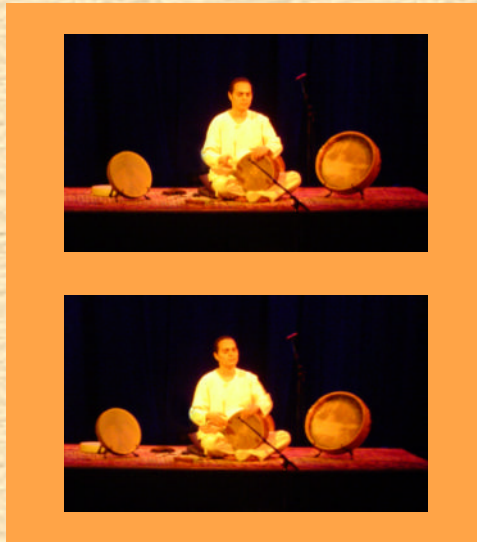
bien élaboré avec des effets spéciaux, et, finalement, on sort et on n'a rien retenu. C'est vraiment un travail qui sollicite l'imagination ; c'est un appel au monde intérieur de l'auditeur. On est obligé, quelque part, de participer, d'entrer dans le jeu, et, dans ce sens-là, ce ne sont pas des concerts avares où les gens viennent, s'éclatent, puis partent et oublient. J'ai de la chance, et je suis ravi que les gens – même des fois trois, quatre jours après les concerts – m'écrivent pour me dire qu'ils sont toujours dans l'ambiance. Ou alors les gens ne quittent pas tout de suite la salle ; ils ont l'impression que quelque chose est encore là. Même si je le demande parfois, à quatre-vingts pour cent, les gens n'applaudissent pas d'eux-mêmes entre les pièces. Ils ont peur de briser le silence, parce que là où j'arrête de jouer, la musique est toujours là, l'espace est rempli de cette énergie. J'attends que cette énergie descende, que les choses s'apaisent pour repartir sur un autre instrument.

Sans doute le public est-il réceptif à cela, précisément parce qu'il est touché par la dimension humaine derrière la percussion.

Oui. D'une part la dimension humaine et la dimension terrestre des percussions, et puis aussi cette énergie « autre »



qui descend – cette énergie métaphysique. L'art est là justement pour faire ressentir autre chose, et les gens ressentent cette énergie. Cette énergie leur est *très* commune, mais ils n'ont pas les mots... Déjà, ils n'ont pas l'occasion de la vivre tout le temps, d'où notre présence et la fonction intermédiaire des artistes. Mais, n'ayant pas les mots pour l'exprimer, ils parlent souvent d'un état spirituel, d'un état mystique... Et je comprends parfaitement ce qu'ils disent, parce que je sais qu'ils ont ressenti cette énergie universelle que je ressens aussi et que je recherche autant qu'eux. Quand je monte sur scène, je suis très enthousiaste pour retrouver cette énergie, pour vivre cet instant intemporel. Et quand les gens ne trouvent pas les mots pour dire cet état intérieur, ils utilisent les termes « religieux », « spirituel », « mystique ». C'est magnifique car, partout, les gens disent la même chose – que ce soit ici, aux États-Unis, au Japon, à Moscou. Et, pour moi, c'est une preuve que les gens ressentent quelque chose de très universel. Et, si on arrive à toucher à ça au travers d'instruments simples, c'est une satisfaction énorme.



On dépasse ainsi ces approches anecdotiques qui veulent que tel instrument exprime ceci ou cela... Je n'y crois pas tellement. On peut être un violoniste extraordinaire et ne rien transmettre. Il y a peu de gens, comme Yehudi Menuhin ou d'autres grands artistes, où l'on ressentait que cette énergie était là. Ils sont reliés, ... on sent qu'ils sont reliés.

Dans votre culture, la tradition soufie occupe une large place. Quelle est la part de vos rapports personnels avec cette tradition et, en l'occurrence, avec les rythmes propres à cette tradition ?

La musique persane est très influencée par le mouvement soufi et, inévitablement, on a hérité de cet apport, disons, spirituel. C'est le fondement de notre musique ! Moi, j'ai grandi au sein de ces cérémonies, de ces rituels. Tout cela a eu énormément d'influence

sur notre manière de nous concentrer, notre manière d'entrer en contact avec le son, avec la musique, avec l'au-delà.



Les rythmes qui accompagnent les cérémonies soufies ne sont pas n'importe quels rythmes. Pouvez-vous nous éclairer sur leur origine ?

Ce sont des rythmes qui sont en rapport avec les *zeker* – des formules d'invocation religieuse que les adeptes répètent. On dit que quand on émane une bonne énergie en répétant les paroles sacrées, cette énergie voyage loin jusqu'au point où elle cogne le fond de l'univers, puis revient. Donc, si on émane la mauvaise énergie, on la reçoit en retour, on en subit les conséquences. Ainsi, les soufis utilisent des formules d'invocation religieuse, dont la plus connue est *La Ila ha Ila Allah* qui veut dire : « Il n'y a de Dieu que Dieu ». Il leur arrive de ne répéter que ça pendant quatre heures, et le rythme qui correspond à cette partie de la cérémonie en découle intégralement : *tan ta ta ta ta tan*. C'est le rythme de la prononciation de cette formule. Il y a aussi l'exemple des anneaux qui se trouvent à l'intérieur du *daff* : Au bout d'un moment, les derviches commencent à bouger très fort la tête en respirant de manière haletante. C'est pour cette raison qu'on a ajouté les anneaux, que l'on appelle d'ailleurs *naf hass*, c'est-à-dire « la respiration ». Techniquement, on dit que c'est là qu'il faut faire une respiration. En mettant les anneaux à l'intérieur du *daff*, ils ont repris cette respiration.

Comme si les percussions étaient là pour soutenir le mouvement respiratoire, pour entrer en résonance avec lui.

Exactement ! Le *daff* est vraiment l'emblème des derviches ; c'est intermédiaire, l'instrument qui leur permet de parvenir à la transe. On peut donc imaginer que la plupart des rythmes sont en rapport avec ce qu'ils visaient.

Et donc, au niveau du rythme, on retrouve de nouveau la même origine, le même lien que vous décriviez tout à l'heure.

Tout à fait. C'est inévitable ! Je pense que toutes les percussions du monde sont fondées sur celui-ci. On en parle dans beaucoup de traditions et, dans certaines, ce rapport, ce lien, ce contact est maintenu jusqu'à nos jours.

En Iran, on est très en rapport avec la poésie. Énormément ! On utilise tout le temps des proverbes dans la vie quotidienne. Les gens se récitent tout le temps des poèmes. Par exemple, pour faire allusion à quelque chose, ou pour exprimer leur mécontentement... Au lieu de dire « Je ne suis pas content », ils vous récitent un poème et, tout de suite, vous comprenez de quoi ils parlent. Il y a un patrimoine poétique très très riche qui intervient dans la vie de tous les jours. C'est déjà une dimension à considérer.



Une dimension que nous avons quasiment perdue en Occident...

Justement. C'est très intéressant, parce que, avec le recul – comme j'ai eu la chance de vivre aussi ailleurs, pour un peu mieux regarder ma culture – je me suis rendu compte que ce rapport que nous avons avec la poésie est absolument incroyable ! À table, par exemple, on peut tout à coup sortir un poème, et tout le monde comprend de quoi vous parlez, que vous êtes amoureux, ou que vous ne supportez plus la situation... En disant un poème, on ne dit rien, mais les autres ont tout compris. C'est une manière de dire les choses en empruntant une dimension poétique. C'est très beau et, en même temps, ça prouve qu'on est liés à la poésie.

En plus de percussionniste, vous êtes aussi architecte. On dit que la tradition persane est la tradition de l'ornementation, aussi bien en musique qu'en architecture. Est-ce là votre sentiment ?

Oui. C'est vrai. L'ornementation occupe une place importante... L'ornementation, c'est aussi l'improvisation : vous faites un trait, comme ça, et puis tout d'un coup, vous avez envie de vous échapper de ce trait... parce qu'à partir d'un certain moment, ce trait vous agace. Et, subitement, un autre trait en forme de spirale part sur le côté...

Ça me fait penser aux miniatures. Vous savez, une des particularités des miniatures persanes est, que, sur une partie de la peinture, les éléments dépassent le cadre. Les arbres, par exemple, sortent du cadre, ou une partie des animaux sont représentés en dehors du cadre. C'est vraiment le travail de l'improvisation ! C'est l'origine de l'improvisation ! En d'autres termes, on a le monde de la représentation, mais il y a un autre monde en dehors de ce monde de traits, où l'artiste a envie de s'échapper : tout d'un coup, une branche sort du cadre... On a un répertoire, un cadre bien défini, mais, soudainement, par un sentiment extatique, on a envie d'aller voir ce qui se passe ailleurs. L'improvisation commence là. L'ornementation aussi. C'est une forme d'improvisation. C'est très persan : on garde les supports, les petits supports et on remplit ses supports. La miniature, ce sont des milliers de petits points. Avec le *tombak*, c'est pareil : au lieu d'ajouter d'autres fûts ou d'utiliser plusieurs *tombaks* simultanément, on a fait ce travail de fourmi.

Seriez-vous d'accord pour dire qu'il y a là un parallélisme avec le travail motivique dans l'architecture, où on atteint cette autre dimension, non pas en faisant éclater le cadre, mais en entrant dans le détail par des enchevêtrements complexes.



Tout à fait. Et, en même temps, ce travail intérieur est vraiment *propre* à notre culture. Si vous allez à Isphahân et que vous montez sur les toits, vous voyez des dômes en terre cuite. Les plus belles mosquées de la grand-place d'Isphahân sont en terre cuite quand on les regarde d'en haut. Mais, quand vous êtes à l'intérieur, sous le dôme, c'est incroyable de voir ce travail ! Vous voyez, l'extérieur peut demeurer neutre ; c'est l'intérieur qu'il faut enrichir. Il faut orner son univers intérieur, et l'extérieur peut rester comme de la terre, de la terre cuite.

Dans le *radif*, dans le travail que l'on fait sur les instruments – qu'ils soient mélodiques ou rythmiques – il y a cet esprit. Les supports sont assez simples, d'apparence simple, mais on développe toute une intériorité et toute une technique – vraiment un travail de fourmi. Des claquements... on n'arrête pas d'ajouter des choses pour enrichir encore la palette... Et puis, c'est aussi, en même temps une vision globale... C'est dans les détails, mais en même temps dans la globalité, dans le sens où il y a aussi la place faite au silence. Il faut pouvoir contempler le silence, il faut pouvoir ne rien



faire. Ici, en Occident, les gens ont peur du silence. Parfois, entre les pièces de mes concerts, il y a une très bonne énergie et, tout d'un coup, je ressens que les gens deviennent nerveux : ils commencent à bouger, à tousser... Ici, le silence, le vide, c'est la mort. Alors que, par exemple, dans les traditions orientales et extrême-orientales, c'est encore plus fort : le vide, *c'est* le lieu de la création.

Chez nous, dans le soufisme, dans le mysticisme iranien, on dit qu'il y a le monde de la représentation, le monde réel, et puis le monde imaginaire, le monde des idées, et, entre les deux, il y a le monde intermédiaire. Il y a donc toujours une troisième dimension qui est là et donc on fait abstraction si on ne s'occupe que de ces deux dimensions. Et la création, l'âme de l'homme évolue dans ce monde intermédiaire. L'art nous permet, juste-

ment, de réunir ces deux dimensions pour atteindre ce monde intermédiaire, là où il n'y a presque rien. C'est *le* lieu où on peut commencer à faire quelque chose. Vous voyez ?

Tout à fait. Quand je vous entends, j'ai envie de dire



qu'entre deux frappes de percussion, il y a ce silence. Et c'est précisément le rythme qui relie ce silence à ces deux frappes.

Voilà ! Quand les pièces s'arrêtent – c'est la raison pour laquelle j'avais demandé de ne pas casser ce silence – on est dans ce monde intermédiaire. On ne sait plus ce que c'est, mais, en même temps, on ressent pleinement que quelque chose est là. Vous savez, ce sont des idées qui me sont très chères et j'ai toujours cherché comment on pouvait faire ressentir ça à travers un travail musical. C'est facile d'en parler... ce sont des choses qui ont été dites, qui ont été écrites. Mais, il faut les vivre pour pouvoir les ressentir et pour pouvoir les partager. Ce n'est pas en expliquant qu'on va partager : on va quand même laisser aux gens cet univers abstrait et d'imagination libre. Quelque part, je sais que l'on arrive à se projeter dans ce monde intermédiaire, dans cet espace – tant moi-même que le public. C'est un moment précieux où notre imagination est très active – à la limite même dérangée un peu... C'est aussi un repos, par l'effet du silence, mais, en même temps, c'est le commencement d'un travail autre, la naissance d'une autre dimension. Et c'est quand même extraordinaire que l'on puisse *vivre* ça. C'est la raison pour laquelle je suis aussi enthousiaste que le public à chaque fois que je fais un concert... Vous savez, on est

très sollicité pour faire partie de tel ou de tel ensemble... Je refuse la plupart de ces propositions. Pour pouvoir me recharger, je fais un ou deux concerts par mois, c'est tout. Je veux pouvoir *recréer* à chaque fois ces univers. Si on joue tous les soirs, on ne peut pas le faire. Quand il y a des propositions de concerts, je les choisis toujours avec beaucoup de circonspection. Aujourd'hui, il faut *faire, faire, faire*... Finalement, on n'entend plus rien... Je n'ai pas la prétention de dire que je suis la seule personne à travailler ainsi. Beaucoup d'autres gens le font. Mais, je suis convaincu par la force de cette énergie et par la force de la musique. Mon choix obéit aux critères internes de ce travail. Je pense qu'il vaut mieux faire moins, mais pouvoir partager, faire *naître* quelque chose. Sinon, ça n'a pas de sens ; il vaut mieux faire autre chose que de la musique.

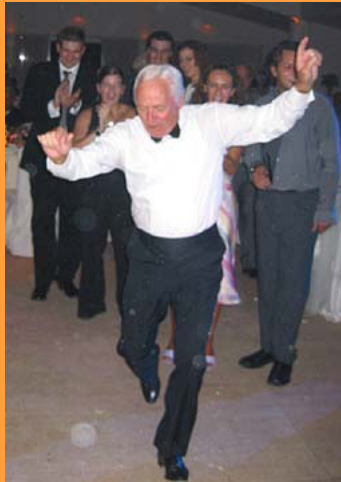
Je vous remercie.



Propos recueillis par Arnould Massart.



SCANNÉ POUR VOUS



Introduction à la musique rébétique (rébêtiko) et à l'une de ses danses : le zeibêkiko.

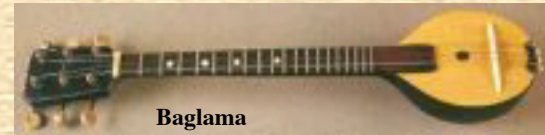
par Alexis Koustoulidis

Du mot turc *Zeybek* qui signifie « aigle », le *zeibêkiko* est une danse qui se pratique les bras écartés. Le danseur alterne des mouvements lents avec des phases accélérées et plus dramatiques, la danse est très démonstrative et parfois même acrobatique. Elle est souvent exécutée en solo par un homme. Elle fut d'ailleurs la danse la plus prisée dans le milieu du *rébêtiko*.



En Grèce, le *rébêtiko* a été la musique du sous-prolétariat urbain entre la fin du XIXe siècle et 1950. C'est une musique très profonde dont les origines se confondent avec celles de la musique populaire grecque. Elle était jouée et chantée avec un bouzouki et un baglama par des hommes en marge de la société, dans les prisons, dans les bas quartiers d'Athènes et du Pirée. Le *rébêtiko* est un miroir de la réalité quotidienne ; beaucoup de ces chansons rébétiques nous parlent de peine, de séparation, de condition de vie, de persécutions, de hachisch, de la perte d'un proche ou encore d'un amour insatisfait. Ces chansons expriment souvent, à mots plus ou moins couverts, le refus sinon la rébellion.

Pour information, les rebêtes (dont est issu le mot *rébêtiko*) sont des petits truands, trafiquants, grands consommateurs de hachisch et leurs univers est le teké (petit magasin café où on vend leur drogue, où on la fume et où on chante le *rébêtiko*). Parmi les rebêtes, viendront s'ajouter plus tard de nombreux réfugiés qui ont fui la Turquie après 1922, ce qui amènera une influence plus orientale dans la musique rébétique, notamment l'arrivée du *zeibékiko*. Grâce à ces influences, les techniques de jeu évolueront, d'autres instruments se joindront aux bouzoukis (santouri et canonaki), et, plus tard, avec l'arrivée d'influences occidentales, l'accordéon, la guitare, la basse.



La musique rébétique est donc une « catégorie musicale », dans laquelle on retrouve plusieurs rythmes et danses différents ; les gammes utilisées sont nombreuses et les harmonies tout aussi variées. Ainsi, on peut retrouver dans la musique rébétique des morceaux dont la carrure rythmique repose exclusivement sur une formule rudimentaire de croches dans un 2/4 mais également des rythmes plus complexes en 9/8 (asymétriques).


L'accompagnement peut être très basique, mais les ornements instrumentales ou vocales qui se greffent dessus rendent le tout intéressant. Nous en parlerons plus tard.



Commençons donc notre petit aperçu de la musique rébétique par une énumération non exhaustive. J'ai choisi d'isoler quelques danses et rythmes représentatifs.

Nous avons, le *hassâpiko* (avec le H bien sonore). Pour la petite histoire c'était la danse de la confrérie des bouchers de Constantinople durant la période Byzantine. On retrouve souvent le schéma suivant en 2/4.

exemple en ré m.



La pulsation va de lent à modéré. On retrouve un *hassâpiko* lent dans le début de la « Danse de Zorba », morceau mondialement connu grâce au film « Zorba, le Grec » du réalisateur Cacoyiannis. Bien sûr, les puristes ne classent pas cette chanson dans la catégorie musique rébétique mais plutôt musique touristique.

(*) Les extraits présentés sont tous des introductions de chansons qui illustrent le rythme décrit. La discographie se trouve en fin d'article.

Nous avons aussi le rythme de *hassaposêrviko*, 4/4, même rythme que le *hassâpiko* mais avec une pulsation deux fois plus rapide. C'est un type d'accompagnement rythmique que l'on retrouve souvent dans les musiques populaires balkaniques.



On peut dire que la « Danse de Zorba » est une danse qui commence en *hassâpiko* et se termine en *hassaposêrviko*. Sur cette musique, on danse souvent le *syrtaki* (danse mondialement connue dont l'authenticité est douteuse, inventée en France dans les années 50 et qui s'est répandue par après en Grèce). Le *syrtaki* est un *hassâpiko* simplifié.

Il y aussi le *tsiftétéli* avec le rythme suivant :



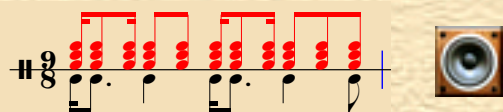
Musique avec d'évidentes influences moyen-orientales. C'est la danse du ventre dansée par le peuple — à ne pas confondre avec la danse pratiquée par les danseuses du ventre moyen-orientales.




Arrêtons-nous sur le *zeibékiko* qui est le cœur de cet article et qui est LA danse de la musique rébétique.

On peut avoir deux rythmes différents de *zeibékiko*. Les voici notés en 9/8¹ (pulsation lente à modérée) :

zeibékiko A



zeibékiko B



Quelques constatations :

- Dans les deux cas, c'est un 9/8 asymétrique (2-2-2-3). Chaque mesure se divise en 2 avec d'un côté 4 croches (2-2) et de l'autre 5 (2-3). Remarquez que pour le rythme *zeibékiko A*, il y a une syncope au début de chaque subdivision, ce qui donne un élan dynamique à la cellule rythmique. On voit d'ailleurs la ligne de basse qui accentue cette syncope. Par contre, dans le *zeibékiko B* il y a presque une symétrie entre les 2 subdivisions.

¹Comme ce sont des chansons issues de la tradition orale, ces rythmes peuvent être notés, soit en 9/8 soit en 9/4 ; les valeurs de notes sont simplement doublées ou divisées lors de leur transcription. La difficulté viendra lorsqu'il faudra noter les ornements rythmiques joués par le bouzouki ou par la voix.

- Le rythme de la basse (souvent la basse harmonique de l'accord) est noté en noir. Les accords sont notés en rouge. En ce qui concerne les accords, il arrive souvent qu'ils ne soient pas frappés au début de chaque noire ou noire pointée. La basse peut accentuer la dernière noire pointée en frappant les 3 croches la contenant.

- Il est important de savoir que l'accentuation est équivalente pour chaque temps (le premier temps n'est pas plus fort que les autres).

Certaines sources nous indiquent que le *zeibékiko B* est plus ancien que le A. Ce dernier, qui est le plus souvent utilisé, serait une évolution du rythme ancien.

Partons d'un exemple connu et analysons une chanson très populaire de la musique rébétique : « Synnefiasmeni Kyriaki » (dimanche au ciel couvert) de Vassilis Tsitsanis. Il est, sans conteste, l'un de ceux qui ont contribué à faire sortir la chanson populaire du ghetto.

Il a écrit plusieurs chansons, notamment durant l'occupation et la guerre civile, dont « Synnefiasmeni kyriaki », une chanson triste, émouvante, qui, à mots couverts, exprime sa profonde douleur. Cette chanson est un *zeibékiko*.



J'ai voulu mettre en parallèle deux versions différentes de ce « tube » de la musique rébétique.

La première est une version chantée et jouée par V. Tsitanis lui-même et accompagné par un simple baglama (version A). La seconde, une version chantée par E. Arvanitakis accompagnée par un ensemble de musiciens, avec une instrumentation plus fournie et plus moderne (version B). Ces deux versions mettent en évidence les deux rythmes de *zeibékiko* différents.

Une remarque : Tsitanis a choisi de jouer son morceau avec le rythme de Zeibekiko A, alors que la version plus moderne de Arvanitakis utilise le rythme *zeibékiko* B. C'est, paradoxalement, dans la version plus moderne que l'on retrouve le rythme ancien du *zeibékiko* (B). C'est peut-être une volonté de revenir aux sources.

Par facilité, nous allons analyser les deux morceaux, partie par partie.

I. Le *taqsim*

Le Rébêtiko classique est souvent précédé par un *taqsim*, une improvisation non mesurée jouée au bouzouki. Le *taqsim* explore et définit le mode harmonique du morceau. Dans les deux versions, le *taqsim* introduit des éléments mélodiques que l'on retrouvera dans le morceau.

Le trait caractéristique de ces formes libres est que les éléments importants ne sont pas forcément les noyaux mélodiques, mais plutôt les ornements placés autour de ceux-ci.

Écoutons les 2 *taqsim* :

taqsim A



taqsim B



Dès le début, on peut constater que les deux *taqsim* définissent une tonalité ou plutôt un mode majeur (appelé *dromo*) — non pas au sens classique, c'est-à-dire où l'on retrouve des enchaînements harmoniques qui appuient une tonalité, mais dans lesquels priment la direction des ornements, la durée des trémolos ainsi que leur résolution. Il n'est pas évident d'entendre le mode en raison de l'utilisation massive de broderies, trémolos ou trilles dans le jeu du bouzouki. Ces ornements font partie intégrante de la musique grecque.

Le *taqsim* v. A correspond à notre mode de ré majeur. Il se fonde exclusivement sur les notes de l'accord de ré majeur. Le morceau se jouera alors dans cette tonalité. Autour de ces notes, on trouve des broderies simples ou doubles, des trilles et des trémolos. Tout cela donne un langage très libre et non mesuré.



Le *taqsim* v.B en do majeur. Mêmes ornements que le *taqsim* précédent, mais cette fois-ci le bouzouki s'appuie autour des notes de l'accord do majeur (I degré), et ré mineur (II degré), quand une sensation plus tendue est recherchée (sensation que l'on attribue le plus souvent en musique classique à l'accord de dominante).

II. L'introduction

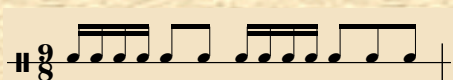
Faites le test suivant : recherchez le rythme *zei-békiko* A dans l'introduction de la version A en tapant dans les mains.



Si vous ne trouvez pas la solution, ne vous affolez pas, c'est assez difficile à percevoir. Voici la même introduction avec un petit clic ajouté par-dessus pour vous repérer.



Pour compliquer le tout, le baglama ne joue pas le début de sa cellule rythmique. La cellule rythmique complète correspond à ceci :



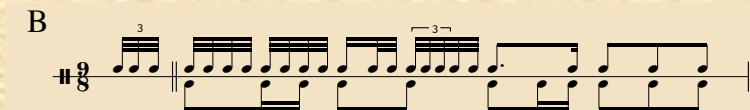
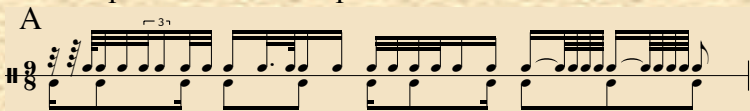
Écoutons à présent l'introduction B. On constate que, dans cette version, la rythmique se perçoit très clairement.



L'instrumentation est très fournie avec 2 bouzoukis, guitare, accordéon. Il arrive très souvent que l'un des deux bouzoukis joue la mélodie principale tandis que l'autre le double à l'identique, à la tierce ou à la sixte supérieure. On constate que l'accordéon double la mélodie à l'octave du bouzouki. La guitare, elle, sert de base à l'accompagnement rythmique et harmonique. Dans cet arrangement, on perçoit clairement l'influence moderne.

Observons dans les deux cas, la descente de gamme majeure qui clôture l'introduction pour enchaîner avec le couplet.

Voici à présent la transcription des introductions A et B.



On constate que Tsitsanis (version A) ajoute beaucoup plus d'irrégularités rythmiques dans son jeu. Ceci est probablement dû au fait que dans la version B, ils sont plusieurs musiciens à jouer la mélodie principale, ce qui implique moins de fantaisie rythmique. Tsitsanis ne commence ses phrases musicales qu'après le premier temps de chaque mesure (voir plus loin).

III. Le chant

A



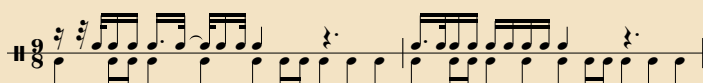
Chant A



Chant B



B



Voici une transcription de la voix (avec en dessous le rythme du *zeibékiko*). Nous avons 3 strophes de 4 vers dont les deux derniers sont chaque fois répétés (une sorte de refrain).

Comme poésie, musique et rythme sont associés, on constate qu'à chaque mesure commence un nouveau vers et qu'en comptant les syllabes de chaque vers, on retrouve la succession (8-7-8-7).

La voix dans la musique grecque est très ornementée et très variée au niveau de ses inflexions mélodiques. C'est probablement lié à sa tradition : la musique byzantine était très riche, et se caractérisait par des chants très mélismatiques et une certaine virtuosité vocale.

On peut constater que pendant le couplet, la subdivision de la mesure 9/8 est bien réelle. La voix prend place dans la première subdivision et le bouzouki lui répond dans la deuxième. Les parties instrumentales permettent de « répondre » au chant et d'opérer la jonction avec la phrase suivante. Il arrive souvent que ces brefs passages instrumentaux soient l'occasion d'entendre quelques passages virtuoses au bouzouki. C'est une pratique très courante dans le *rébétiko* (voix, suivie d'une réponse du bouzouki, et ainsi de suite).



La voix commence rarement sa phrase sur le temps. Sur la première mesure, elle commence sur la 2e double croche. Pour la 2e mesure, elle commence sur le temps. Pour les mesures 3 et 4, elle commence à la deuxième croche (sur le contretemps). La phrase mélodique de la mesure 3 se termine sur le premier temps de la mesure 4 — ce qui n'est pas le cas des autres phrases qui se terminent à la deuxième subdivision. Tout ceci, pour vous expliquer que la partie vocale ne facilite pas forcément la compréhension du rythme du *zeibékiko*.

Pour terminer, la jonction entre les strophes s'opère de manière différente en fonction des versions. Dans la version B, l'introduction est répétée à chaque fin de strophe. Le morceau se termine à la fin de la 3e strophe. Par contre, dans la version A, Tsitsanis improvise une mesure de 9/8 entre les deux strophes (il n'en joue que deux) et le morceau se termine avec l'introduction. La boucle est bouclée.

Voici les deux versions dans leur intégralité.

Version A



Version B



Plusieurs Grecs ne connaissant pas le rythme *zeibékiko* (et il y en a, plus qu'on ne le croit) ont tendance à frapper dans les mains des noires, sans se rendre compte qu'une mesure sur deux, ils frappent à contretemps. Ils tombent

sur le temps une fois toutes les deux mesures, ce qui les rassure et leur fait sentir que tout va bien. Maintenant, si vous vous immiscez dans une fête grecque, montrez-leur que même des non Grecs comme vous, connaissent le rythme du *zeibékiko* et peuvent se lancer sur la piste de danse. Observez avant, essayez d'imiter puis lancez-vous !



Voici un lien Internet intéressant <http://www.Rebetiko.org/nuit.ram>. On y voit Stelios Vamvakaris (fils du célèbre musicien rébétique Markos Vamvakaris) jouer au bouzouki un morceau composé par son père intitulé : « Quand je serai premier ministre ». Remarquez la battue de son pied, on peut y déceler la rythmique de base du morceau (voir dans l'article).

Discographie des extraits musicaux :

Eleftheria Arvanitakis, Ektos Programmatos, Mercury 1998:

Hassápiko : «Ti simera, ti avrio, ti tora»

Hassaposèrviko : «Parastratisa gia sena»

Tsiftétéli : «As ein kala t'agori mou»

Zeibékiko version B : «Genithika gia na pono»
«Synnefiasmeni Kyriaki» Version B

Vassilis Tsitsanis, Hommage à Tsitsanis, Ocora 1980
«Synnefiasmeni Kyriaki» Version A

Christos Nikoloroulos, Tis psichis mou ta tragoudia, Minos EMI
Zeibékiko version A : «I dalikes»



ET LE FAIRE, C'EST MIEUX ...

- 1 – Restons en phase**
- 2 – Le défi du trimestre**

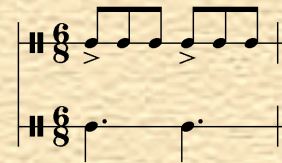
Restons en phase

par Arnould Massart

Pour les débutants, la réalisation du triolet pose souvent problème. Cela provient du fait qu'il n'est pas facile de concevoir une division ternaire dans un mètre organisé sur le mode binaire. Une solution consiste à renverser le problème et à introduire le binaire - beaucoup plus facile à concevoir - dans une mesure à division ternaire.

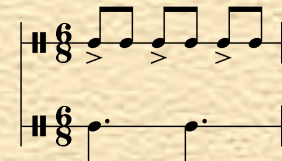
Voici un chemin d'apprentissage :

Commencez par frapper le rythme suivant :

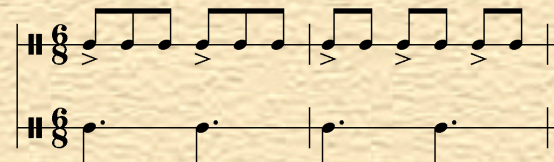


Ce rythme, comme tous les suivants, peut être exécuté par une même personne (la partie du dessus représentant alors les frappements des mains et la partie du dessous, les pas) ou par deux groupes frappant simultanément dans les mains.

Frappez ensuite le rythme ci-contre en pensant les croches par groupes de deux.



Enchaînez ensuite les deux figures pour obtenir :



Défi du trimestre

par Arnould Massart

Voici notre petit défi du solstice – là où les soirées sont longues... Il devrait permettre à qui le pratique de garder un esprit sain dans un corps sain en cette période de bombance. Pour le réussir, en effet, il faut bouger et rester concentré.

Il s'agit d'exécuter à trois vitesses différentes une petite figure, toute simple, sur base d'un tempo constant et d'un tempo variable, simultanément. Lisez la partition à la page suivante et vous comprendrez. Un petit conseil cependant : ne restez pas les yeux rivés sur cette partition. Ça n'aide pas.

Les obsessionnels du tempo doubleront ou remplaceront avantageusement la partie des pieds par un métronome. Ça rassure !

Bon amusement !



Voix

Mains

Pieds

6

6

6

